

# Comment vivre de la musique à l'heure de la crise du disque ?

## Le cas des musicien.ne.s ordinaires de Suisse romande

On entend souvent parler des dommages que subiraient les musiciens suite aux (més)usages d'internet. En les privant d'une grosse partie des ressources qu'ils tiraient de la vente de leurs disques, le piratage compromettrait leur survie. Une recherche menée en Suisse par deux sociologues de la culture montre que la réalité, comme toujours, est plus complexe qu'il n'y paraît et que les injustices ne sont pas forcément où l'on croit les trouver.

De Napster à Spotify, ces vingt dernières années, la « crise du disque » et la question du contrôle des « téléchargements illégaux » ont régulièrement fait la une des médias spécialisés et généralistes. Face à la digitalisation croissante de la musique, les réponses apportées par les différentes parties ont été diverses : développement de plates-formes de diffusion payante du côté des labels (Deezer, Spotify, I-Tunes) mais aussi de certains artistes (Jay-Z et la plate-forme Tidal<sup>1</sup>) ; développement de nouveaux formats privilégiant la qualité matérielle et sonore comme en témoigne l'explosion de l'offre de vinyles ou certaines expérimentation d'encodage digitaux haut de gamme (Neil Young et le projet Pono<sup>2</sup>) ; et, enfin, ré-appropriation de la gestion des droits d'auteur par les artistes eux-mêmes, grâce à l'utilisation de nouvelles licences type « creative commons » (comme ce fut le cas de certaines sorties récentes d'artistes tels que Nine-Inch Nails ou Radiohead).

Les déclarations des représentants des acteurs principaux de l'industrie musicale et les prises de position de certains artistes mondialement connus ont largement été relayées. Néanmoins, on sait très peu de choses sur les implications concrètes de ces mutations structurelles sur les conditions de rémunération des musicien.ne.s qui occupent les échelons intermédiaires et inférieurs de la hiérarchie professionnelle – et qui sont paradoxalement à l'origine de l'écrasante majorité de la musique produite quotidiennement en studio ou en « live », que ce soit dans le cadre de concerts dans des salles plus ou moins renommées, de « gigs » dans des bars ou pour l'animation d'événements privés (mariages, etc.).

Pour ces musicien.ne.s « ordinaires<sup>3</sup> », qui vivent ou essaient de vivre de leur art, quelles sont les conséquences des inflexions évoquées précédemment ? Nous apportons ici quelques éléments de réponse en nous basant sur le cas suisse romand.

<sup>1</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tidal\\_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tidal_(musique))

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Pono\\_\(digital\\_music\\_service\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pono_(digital_music_service))

<sup>3</sup> PERRENOUD M., 2007, *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte

## ÊTRE MUSICIEN.NE EN SUISSE ROMANDE : CADRE D'EMPLOI ET MARCHÉ DU TRAVAIL

Alors que l'on parle souvent de « l'industrie musicale » au singulier pour désigner le secteur de la production de musique sur support matériel ou live, il serait probablement plus indiqué d'utiliser le pluriel, tant la structuration des « industries musicales » et la réalité professionnelle des musicien.ne.s qui y gravitent diffère en fonction des cadres nationaux<sup>4</sup>. C'est en particulier vrai pour le cadre légal de l'emploi artistique, qui varie fortement d'un pays à l'autre et qui configure grandement la forme prise par l'activité des musicien.ne.s.

Certains pays, comme la France ou la Belgique<sup>5</sup>, bénéficient d'un système particulier d'indemnisation du chômage auxquelles peuvent légalement et pratiquement prétendre les musicien.ne.s. Ce type d'encadrement pousse les musicien.ne.s à multiplier les engagements de façon à acquérir le nombre d'heures nécessaire pour ouvrir des droits à l'assurance chômage. Dans les pays comme les Etats-Unis où ce genre de système n'existe pas ou, comme en Suisse, n'est que difficilement accessible aux musicien.ne.s, la tendance sera plutôt à la diversification professionnelle : il s'agira de développer des activités non musicales ou para-musicales, comme l'enseignement, afin de s'assurer un complément de revenu.

L'espace suisse romand se caractérise également par deux autres particularités qui déterminent les stratégies mises en place par les musicien.ne.s ordinaires pour vivre de leur musique. Pour commencer, il faut rappeler que la Suisse est un Etat fédéral, d'une taille et d'un poids démographique modestes, organisé en 26 cantons et subdivisé en trois aires linguistiques principales (germanophone, francophone et italophone), relativement imperméables entre elles. De ce fait, il est bien souvent difficile pour les musicien.ne.s romand.e.s (ie francophones) de nouer des contacts dans les cantons germanophones (environ les deux tiers de la population du pays) et de construire un réseau à l'échelle du territoire national. D'autre part, sur le plan de l'emploi et de l'économie, la Suisse se caractérise également par des standards de vie élevés (en termes de rémunération mais également de coût de la vie) et par un faible niveau de chômage (inférieur à 5 % depuis la fin des années 1990). De ce fait, les musicien.ne.s romand.e.s ont des difficultés à s'exporter en multipliant les gigs dans les bars ou les petites salles des régions françaises limitrophes : les standards de rémunération des musicien.ne.s français.es sont environ trois fois moins élevés qu'en Suisse et ne permettraient pas de couvrir le paiement des dépenses de base d'un ménage (loyer, assurance maladie, nourriture...).

### ANALYSER LE « FAISCEAU DE REVENU » DES MUSICIEN.NE.S

Avant d'entrer dans l'analyse des effets de ce cadre national particulier sur les conditions de vie des musicien.ne.s, il nous faut également présenter l'outil que nous avons mobilisé dans notre travail.

C'est peut-être dans le contexte nord-américain – où le secteur de la production/vente de musique a été particulièrement florissant jusqu'à la fin des années 1990 – que les répercussions de la « crise » ont été le plus fortement ressenties. Ce n'est ainsi pas un hasard si *Future Of the Music Coalition*<sup>6</sup>, l'une des plus intéressantes initiatives en termes de recherche et d'action politique impulsée conjointement par des musicien.ne.s, des spécialistes du droit et des nouvelles technologies pour défendre les droits des musicien.ne.s, y a vu le jour au début des années 2000. Parmi les différentes actions entreprises par ce

<sup>4</sup> WILLIAMSON J., CLOONAN M., 2007, « *Rethinking the music industry* », *Popular Music*, 26, 2, p. 305-322.

<sup>5</sup> Sur la protection de l'intermittence en Belgique, voir [www.guichetdesarts.be/ressource/ressource-a-3/](http://www.guichetdesarts.be/ressource/ressource-a-3/)

<sup>6</sup> <https://futureofmusic.org/>

collectif, l'une des plus marquantes a été la réalisation d'une vaste enquête en ligne visant à mieux saisir la composition des revenus musicaux des musicien.ne.s américain.ne.s à l'ère de la digitalisation<sup>7</sup>.

Pour ce faire, le collectif a mis en place une typologie des revenus musicaux (« faisceau de revenu ») distinguant : 1. les revenus tirés des droits d'auteurs ; 2. les salaires réguliers (pour les permanents d'orchestre notamment) ; 3. les cachets (salaire ponctuel pour un gig, une « date ») ; 4. la vente de musique sur support physique ou digital ; 5. les revenus tirés de la participation à des sessions d'enregistrement ; 6. ceux tirés de la vente d'objets dérivés (tee-shirts, badges, etc.) ; 7. ceux tirés de l'enseignement ; et enfin 8. ceux tirés d'autres sources de revenus liés à la musique (bourses, prix...).

Cette typologie, qui couvre en détail la majeure partie des rentrées potentielles d'argent des musicien.ne.s, a constitué notre principale porte d'entrée pour analyser les conditions de vie des musicien.ne.s auprès desquel.le.s nous avons enquêté.

### **CACHETS, ENSEIGNEMENT, DROITS D'AUTEUR : TROIS SOURCES DE REVENUS POUR TROIS MANIÈRES D'ÊTRE MUSICIEN.NE.S**

Notre enquête a été menée auprès d'un échantillon le plus représentatif possible de la population des musicien.ne.s ordinaires romands (123 participant.e.s). Elle couvre des profils aussi variés que le pianiste habitué des festivals de jazz internationaux, la jeune chanteuse débutante fraîchement diplômée essayant de faire sa place en multipliant les projets dans des styles divers (blues, soul, rock), le batteur « mercenaire » enchaînant plus de 150 gigs par année ou encore la violoniste « expérimentale », partageant son temps entre performance d'improvisation radicale et production de documentaires.

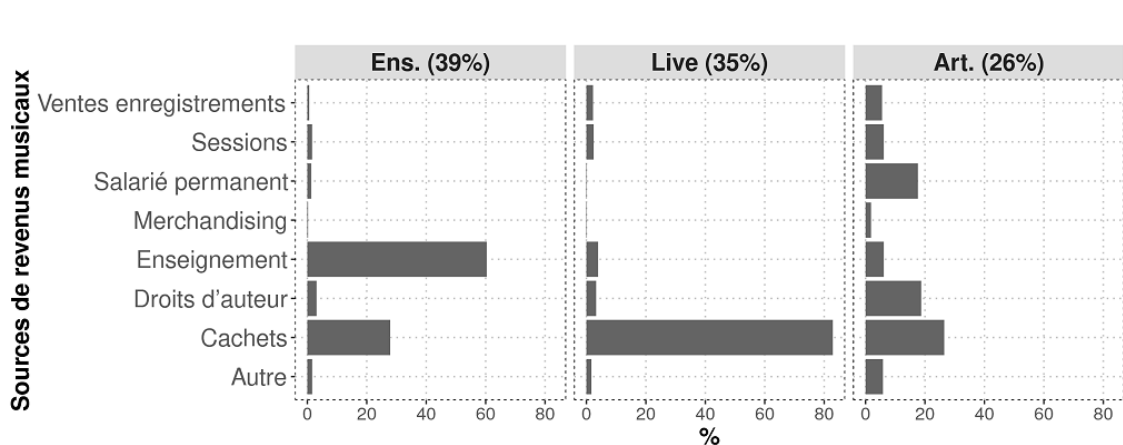
Les résultats recueillis montrent très clairement que l'argent tiré de l'activité musicale des personnes interrogées provient en général de trois sources. Les cachets représentent de loin la principale source de revenu : en moyenne, ils représentent près de la moitié (47%) du revenu musical des musicien.ne.s rencontré.e.s. L'enseignement arrive en deuxième position (27%). Enfin, la troisième source majoritaire de revenu est constituée par les droits d'auteur, qui représentent en moyenne 26% de l'argent tiré de leur activité musicale.

Ces résultats appellent un premier commentaire : alors que les droits d'auteur sont bien souvent la cible des coups de projecteurs médiatiques portés sur le milieu musical depuis une vingtaine d'années, il apparaît très clairement que ce type de revenu ne représente qu'une part très réduite du revenu global des musicien.ne.s. Plus que les royalties ou la vente de disques, ce sont les revenus tirés de la production de musique live qui constituent la principale source de revenu. En outre, l'analyse des carrières sur plusieurs décennies révèle que cela était également vrai avant les années 2000 et l'explosion de la digitalisation de la musique. Ces premiers résultats montrent aussi que, dans un contexte où l'accès à un régime particulier de salarié intermittent est hautement improbable comme c'est le cas en Suisse, l'enseignement peut constituer un palliatif efficace pour assurer un semblant de stabilité face aux rentrées d'argent irrégulières des cachets.

Une analyse plus approfondie révèle que tout.e.s les musicien.ne.s ne sont pas touché.e.s au même niveau par la question des droits d'auteurs. Nous avons dégagé trois types de profil de musicien.ne.s en Suisse romande : les musicien.ne.s « live », les enseignant.e.s et les artistes créateurs.

<sup>7</sup> Les résultats obtenus sont consultables sur le site dédié à cette enquête : <http://money.futureofmusic.org/>

## LA COMPOSITION MOYENNE DU REVENU DES TROIS PROFILS DE MUSICIEN.NE.S



Lecture : L'enseignement représentait en moyenne 60 % des revenus obtenus l'année précédant l'enquête par les personnes interrogées rangées sous le type « enseignant ».

Les cas les plus nombreux sont ceux relevant du type « enseignant », qui tire la majorité de ses revenus musicaux de son activité d'enseignement et, de manière secondaire, de la production de musique live. Les musicien.ne.s « live » quant à eux/elles tirent la quasi-totalité de leur revenu musical de leurs cachets. Les « artistes », enfin, représentent un sous-groupe moins important, et surtout, ayant un revenu musical plus composite, comprenant aussi bien des cachets que des droits d'auteur, voire pour certain.e.s des revenus salariés liés à un engagement à temps partiel dans un orchestre. Ce dernier sous-groupe peut être qualifié d'« artiste » dans la mesure où c'est le seul profil dans lequel les musicien.ne.s tirent un revenu significatif de leurs créations originales, à travers la perception de royalties, ce qui correspond nettement plus à la figure sociale de l'artiste comme individu singulier et créateur que les deux profils précédents. Ce dernier profil est non seulement le plus légitime culturellement, mais il est aussi celui où les revenus tirés de la musique sont les plus élevés.

A partir de cette analyse, on peut donc souligner que les questions relatives au copyright et au potentiel manque à gagner pour les musicien.ne.s du fait du développement du téléchargement ne concernent pas au premier chef la majorité des musicien.ne.s en activité.

## UNE PARTITION SOCIALE DE L'ESPACE PROFESSIONNEL

En allant regarder la composition de ces différents profils sous l'angle de deux variables socio-démographiques classiques (sexe et niveau de formation), on peut faire apparaître que les différents types de carrières identifiés ne sont a priori pas accessibles à toutes et à tous dans les mêmes proportions.

### LA COMPOSITION SOCIALE DES DIFFÉRENTS PROFILS

Variables		Types de profil		
		Enseignant	Live	Artiste
Sexe	Féminin	24.4	27.0	14.8
Niveau de diplôme	pas de « Maturité » (équivalent CESS/Bac)	18.4	33.3	14.8

Lecture : 24.4 % des personnes interrogées et rangées sous le type « enseignant » sont des femmes.

Ainsi, les femmes sont sous-représentées dans le pôle « artiste », ce qui renvoie aux fortes discriminations auxquelles nombre d'entre elles font face pour se faire reconnaître en tant que créatrice à part entière dans les milieux artistiques<sup>8</sup>. On aurait pu penser que les femmes seraient plutôt surreprésentées au pôle enseignant, et ceci pour deux raisons. Premièrement parce que cette modalité de pratique nécessiterait « empathie » et « compréhension » (soit des traits de caractère plutôt associés aux socialisations féminines). Et deuxièmement, parce qu'elle constituerait a priori une manière de se maintenir dans le milieu professionnel musical sans embrasser la vie de bohème – plutôt assimilée au pôle « artiste » et associée à la transgression de certaines normes sociales (en matière de conjugalité notamment) particulièrement coûteuses dans le cas des femmes. Or, on voit ici qu'il n'en est rien. On peut penser que, comme l'enseignement constitue, dans le cas des musicien.ne.s suisses, l'une des seules manières de s'assurer un complément de revenu sans trop s'éloigner du milieu musical, il est également très prisé par les hommes.

Les personnes peu ou pas diplômées – plus souvent issues de milieux sociaux populaires – sont surreprésentées parmi les musicien.ne.s « lives » et sont très peu représentées parmi les enseignant.e.s ou les artistes. Concernant le pôle enseignant, cette sous-représentation s'explique en partie par le fait que, depuis une dizaine d'année, les écoles de musique (au niveau fédéral mais aussi cantonal ou municipal) se sont dotées de réglementations fixant un niveau de diplôme minimum préalable à l'embauche de nouveaux professeurs – écartant de fait ceux et celles qui ont appris la musique hors de tout cadre pédagogique formel. Concernant le faible taux de musicien.ne.s peu ou pas diplômés chez les « artistes », on peut faire l'hypothèse qu'il renvoie à la maîtrise plus importante des codes sociaux de présentation de soi acquise par les personnes ayant recueilli un certain capital scolaire. En effet, on peut imaginer que de tels savoir-faire/savoir-être sont d'un grand recours dans le cadre d'une demande de subside en vue d'un soutien à la création ou d'un échange plus ou moins informel avec certains acteurs clés du milieu musical œuvrant à la reconnaissance du potentiel « artistique » de tel ou tel musicien.ne.s (programmateurs, journalistes...).

Ces résultats attirent l'attention sur les inégalités sociales qui structurent les carrières dans les professions artistiques – malgré les discours sur le « talent » et sa prétendue « naturalité », très présents dans les milieux artistiques dès lors qu'il s'agit d'expliquer des différences de réussite.

## VERS UNE PRISE EN COMPTE PLUS GLOBALE DES DIFFICULTÉS PROPRES AUX MUSICIEN.NE.S ORDINAIRES

A partir de l'analyse minutieuse de la composition des revenus des musicien.ne.s évoluant aujourd'hui en Suisse romande, nous avons donc pu montrer que peu de musicien.ne.s tirent une partie significative de leur revenu des droits d'auteur et que, quand c'est le cas, il s'agit le plus souvent d'hommes, le plus souvent diplômés et issus des classes moyennes supérieures.

Nos résultats nous permettent donc de souligner que, bien que la mise en avant de la « crise de l'industrie musicale » à travers la question du développement du « téléchargement illégal » dans les médias et le débat public soit bien sûr importante, elle ne concerne *in fine* qu'une portion réduite et relativement privilégiée de la population musicienne. Dans l'objectif d'embrasser plus largement les difficultés rencontrées par les musicien.ne.s à l'heure actuelle, d'autres problématiques complémentaires à celui autour des droits d'auteur, mériteraient d'être abordés. On pense ici notamment à la diminution importante du nombre de lieux de diffusion intermédiaires ou de petite

<sup>8</sup> Pour un aperçu de la situation belge, voir : FRAIPONT (DE) A., *Identité de genre et discriminations : la culture n'est pas épargnée*, SMart 2016.

taille suite à la mise en place de travaux de rénovation urbaine et/ou d'adoption de législations strictes en termes de volume sonore, problème repéré dans de nombreux pays comme l'Australie<sup>9</sup> ou les USA<sup>10</sup> et auquel la recherche européenne gagnerait aussi à s'intéresser.

Pierre BATAILLE, ULB  
Marc PERRENOUD, UNIL  
Novembre 2016

## SOURCES ET RESSOURCES

---

FUTURE OF MUSIC COALITION, « Artist Revenue Stream », résultats à consulter sur <http://money.futureofmusic.org/>

DICOLA P., 2013, « Money from Music: Survey Evidence on Musicians' Revenue and Lessons About Copyright Incentives », *Arizona Law Review*, 55, 2, p. 301-370.

PERRENOUD M., 2007, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.

PERRENOUD M., BATAILLE P., 2017, « Être musicien.ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi », *Revue Suisse de Sociologie*, à paraître.

---

<sup>9</sup> BURKE M.I., SCHMIDT A., 2009, *The death and life of great Australian music: Planning for live music venues in Australian cities*, rapport publié en ligne.

<sup>10</sup> On peut citer ici l'exemple d'Austin, à travers le portrait dressé dans le rapport « *Austin Music Census* » consultable à l'adresse suivante : <http://projects.statesman.com/documents/?doc=2090887-austin-music-census-2015>.